Ueber

Restauration

alter Oelgemälde

von

C. Köster.

1

Zweites Heft.

Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist nefflich gewesen,
Das wird immer Einer einmal
Wieder auffrischen und lesen.

Göthe.

Heidelberg, 1828.
Bei Christian Friedrich Winter.

Bauten 16

Ueber

Restauration

alter Oelgemälde

von

C. Köster.

Zweites Heft.

Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer Einer einmal
Wieder auffrischen und lesen.
Göthe.

Heidelberg, 1828.
Bei Christian Friedrich Winter.

Könnte man alles menschliche Thun und Wollen auf Regeln bringen, so würde endlich der Mensch dadurch zur Maschine werden. Es hat aber noch keine Gefahr damit.

Gegen den Zwang der Regeln zu sprechen hat aber sein Gefährliches, weil sich gleich Liebhaber einstellen, die da meinen, man dürfe die Regeln verachten, welches das Allerschlimmste wäre.

Der feine Takt ist jenes Unbeschreibliche, das mit sanften Wellen die festen Gränzlinien umspielt; er wäre aber nicht möglich, nicht einmal denkbar, ohne Voraussetzung des Regelwerks, an das er eben so nothwendig gebunden ist, als er sich von ihm frei zu machen strebt.

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/ueberrestauratio02koes

Eine theilweise unsichtbare Herstellung eines zerstörten Goldgrundes ist fast unmöglich, da die neu vergoldeten Theile weder durch Firniß noch Lasuren dahin gebracht werden können, daß sie nicht, von irgend einer Seite angesehen, in zu hellem oder zu dunkelm Abstand bemerkt würden; deßwegen, wenn er nur noch irgend erträglich und das Gemälde beiläufig in einem ähnlich alterthümlichen Ton steht, man am besten thut, ihn beizubehalten, mit Ausnahme der völlig ausgebrochenen Stücke, die man ausfüllen, vergolden und durch Lasurtöne, auch durch leises Uebermalen, freilich so gut es sich thun läßt, zu verbergen suchen muß. Hat das Bild hingegen noch Farbe und Kraft genug, einen mächtigern Grund zu ertragen, so wird, im Fall der alte gar zu unscheinbar geworden, derselbe frisch vergoldet und gleichwohl stark abgedämpft

durch Lasuren von Elfenbein, Asphalt etc. Die Verzierungen, welche darauf gemalt oder schreibmeisterlich aufschraffirt waren, müssen zuvor gepaust und nach der Vergoldung wieder aufgepaust und so ferner hergestellt werden. An den Bildern, wie häufig bei den Oberdeutschen vorkommt, wo das Modell des Goldgrundes derb und tief eingedrückt oder eingerissen ist, geht durch die frische Vergoldung nichts verloren, da es in der weiten Natur, glaub' ich, nichts so dünnes mehr giebt, als das Goldblättchen heutiges Tags. Nur müßte bei den ausgebrochenen Theilen, welche mußten neu von Grund aus hergestellt werden, das Originalmuster durch Eindrücken oder Einschlagen, oder wie man damit fertig würde, fortgesetzt und und ergänzt werden. Die Conturen, welche das Gold von dem Gemälde scheiden, müssen sehr reinlich und ich möchte wohl sagen geistreich ausgespart werden. Bei kleinen Altärchen und da, wo viele Gegenstände in den Goldgrund auftragen, ist dieses ein wenig difficil, aber auch die einzige Schwierigkeit bei dem Geschäft.

Als Bindungsmittel ist Oelfirniß, wie man ihn bei den Materialisten kauft, oder auch schon das Trockenöl, welches man, nachdem es aufgestrichen, so lange stehen läßt, bis es klebt, hinreichend, das Gold festzuhalten; doch kann man ein wenig Okerfarbe beimischen, wodurch die Materie getrübt, also sichtbarer wird, was auch die

die Bestimmung der Conture erleichtert und das Auge weniger anstrengt.

Hat man mehrere und größere Bildflächen zu vergolden, so berufe man einen Vergolder von Metier, welcher mit seinen Geräthschaften und seiner Routine am schnellsten damit fertig wird. Uebrigens lassen sich bei den kleinern Bildchen die flachen Zwischenräume auch mit Muschelgold behandeln; wenn der Auftrag naß genug mit nicht zu kleinem Pinsel geschieht, und dabei so schnell verfahren wird, daß sich das Gold Strich für Strich verbindet, so macht es sich ganz gut. Auch läßt sich die Ueberlage des Goldes nach Belieben stärker oder magerer auftragen, wo denn in letzterem Fall, nachdem es noch lasirt worden, der Schein von unverhältnißmäßiger Neuheit ganz hinweg fällt.

Bei vermürbten gesprungenen Bildern zieht sich der Oelfirniß manchmal gern in die Malerei herein durch diese Kanäle und schmälert ein wenig die Farbe, weil sich diese Theile hernach mit vergolden, wodurch der Contur auch verunreinigt und unterbrochen wird. Das kann verhindert werden, wenn man vorher mit ein wenig Gummi das nächst angränzende Fundament in schmalen Streifen überstreicht, wodurch sein verkrummtes Wesen wieder so viel Festigkeit und Schluß gewinnt,

als hinreichend ist, um der Bindungsmaterie zum Vergolden das Ueberfließen in die Farbe herein zu benehmen.

Die Heiligenscheine, die Verzierungen auf den Gewändern und Gebäuden, die Sterne, Strahlen und allerlei Flimmer vom Himmel herab, aufgeblickte Lichter, heilige Sprüche und Inschriften ꝛc., das Alles wird von freier Hand aus Muschelgold mit feinem Pinsel aufgetragen, gewöhnlich ganz zuletzt, da der nachherige Firniß es genugsam festhält. Doch wo solche Verzierungen verwischt und beinahe schon unkenntlich geworden sind, ist es wohl gethan, nämlich bei einem Bild, welches einer fernern malerischen Bearbeitung unterliegt, sie vorher zu ergänzen, weil man sonst die alten kümmerlichen Restchen hie und da ganz aus den Augen verlieren würde, und zwar müssen sie hinterher mit Firniß besonders übergangen werden, da sie, nur mit Wasser aufgetragen, keine Reibung beim Lasiren, noch weniger das Abwaschen mit Wasser, etwa des Staubes wegen, ertragen würden. Nur ist bei dieser Folge wieder das Unbequeme, daß die Verzierungen beim Lasiren leicht mitgefärbt werden, welches in manchen Fällen gar nicht anders möglich ist. Da ist denn nichts anderes zu thun, als entweder diese Mitfärbung mit einem festgeschlossenen Pinselchen säuberlich abzuheben, oder auch hie und da

noch einmal ein wenig Gold aufzublicken; reinlich, scharf und fest muß es ausgeführt dastehen, darin besteht seine Schönheit; wie Einer nun am besten damit fertig wird, das bleibt seinem anstelligen Wesen gern überlassen.

Die Mühe bei Erneuerung des Goldgrundes und Herstellung der goldenen Verzierungen lasse man sich nicht verdrießen. Von den letztern ist oft, wie z. B. bei Fiesole, das ganze Bild gedrängt voll. Es sind zierliche Goldopfer, womit unsere guten Vor-Alten so gern ihre Werke überstreuten; das war nun einmal ihr Costüm, und in diesem wollen wir sie auch ehren. Mit dem Goldgrund hat es ohnehin etwas auf sich, was mehr als Spielerei ist, und ich bitte vornehmlich die Herren Restauratoren, ihn nicht scheel anzusehen.

Daß die Malerei im Zug nach ihrer höchsten Kunstvollendung den Goldgrund verabschieden mußte, hebt seinen eigenthümlichen Werth und seine Würde für gewisse Kirchen- und Heiligenbilder nicht auf, und eben so wenig rührt sein Daseyn und seine lange Beibehaltung aus dem Mangel an Fertigkeit her, landschaftliches und sonstiges Beiwesen malen zu können, da auf uralten Bildern schon dergleichen Beiwerk vorkommt, und andererseits der Goldgrund bis in die spätern Zeiten hereinläuft,

wo Landschaft- und Architekturmalerei als begleitender Theil längst gangbar war.

Die stille feierliche Pracht eines reinen Goldgrundes, seine Unvergleichbarkeit mit Allem andern, was das irdische Daseyn umgiebt, seine Harmonie mit kirchlichem Schmuck überhaupt durften ihn wohl beliebt machen, und da er einmal gebräuchlich war, bildeten sich ihm auch die Gegenstände mehr zu Gefallen, da er denn bei den besten Bildern dieser Gattung, wie gleich hinzu gedacht, so innig damit verbunden scheint, daß er auch in Gedanken kaum davon getrennt werden mag.

Ich berufe mich hier auf das Gefühl beim Anblick jener gemalten Standbilder, Apostel und Heilige darstellend, auf Goldgrund mit gothischer Verzierung; auf die vielerlei kleinen Altäre, oder um ein bekanntes Bild anzuführen, auf die Boisserée'sche Veronika. Wie dieses Bild durch die Farbe oder Nichtfarbe von Christi Haupt, durch die ungewöhnliche Proportion der Heiligen, des Christus und der Engel zu einander schon aus der Wirklichkeit hinaus gezogen ist, so läßt uns auch der Goldgrund das Irdische vergessen, und die heilige Jungfrau leibt und lebt, mit dem Ausdruck einer getrösteten Melancholie, gedankenvoll in einer andern Welt.

Ein anderes Bild, eine heilige Magdalena, hoher italienischer Kunst angehörend, in innerer Selbstbetrachtung

unglücklich, zerrissen, mit verweintem Auge abwärts blickend, von dem schönen unglückseligen Haar überschüttet, war unbeschreiblich. Der Goldgrund schien den Grundgedanken noch mehr zusammen zu halten, das Gefühl, welches das Bild gab, noch mehr zu vertiefen; — man hätte um keinen Preiß hier ein anderes Beiwesen gewünscht. Kunstverständige werden mit dieser Ansicht im Allgemeinen gewiß übereinstimmen, und es bedarf der einzelnen Beispiele weiter nicht, um die Bedeutung des Goldgrundes heraus zu heben; der Restaurator muß schon als Ueberlieferung vor ihm Respekt haben, weßhalb ihm denn obliegt, seiner Beibehaltung, möglichen Herstellung und gänzlichen Erneuerung die gebührende Sorgfalt zu widmen, und sich nicht beikommen zu lassen, ihn mit einer dunkeln Oelfarbe zu decken, wie schon mitunter von Liebhabern angeordnet wurde.

Noch weit weniger zulässig wäre es, eine Veränderung in einem Bilde vorzunehmen des bessern Geschmackes wegen. Der Restaurator weiß nicht, was er thut, wenn er sich den geringsten Frevel dieser Art erlaubt; denn man will nicht seinen Geschmack oder den seiner Zeit, sondern den alten, er sey beschaffen, wie er wolle. Der Restaurator darf als solcher nur Geschmäcke, aber keinen Geschmack haben. Ich spreche dieses nur nebenbei und zu solchen, welche noch jung und fremd in diesen

Geschäfts- und Ideenkreis eintreten. Bei Männern, welche sich schon umgethan und eine Zeit lang in diesem Berufe gelebt haben, muß sich das von selbst verstehen und wird von ihnen vorausgesetzt, daß die alte Kunst sie gewiß in so weit gestärkt hat, daß kein ästhetischer Schwindel mehr sie aus ihrer vorgezeichneten Bahn zu werfen vermag.

Das Verziehen der Bretter zu verhindern, ist man darüber einig, daß, wo die Fugen perpendikular laufen, keine Querleisten aufgeleimt werden dürfen, welche dieselben horizontal durchschneiden, und natürlich eben so wenig umgekehrt. Um zunächst die Fugen zu verwahren, wird nach dem Wuchs des Holzes hin, sey es quer oder aufwärts, ein schmaler Leisten aufgeleimt, einer oder mehrere, so vielmal die Tafel zusammengesetzt ist. Die Leisten oder Rahmschenkel, die in entgegengesetzter Richtung, also in rechtwinklichem Durchschnitt mit den Fugen und dem Wuchse des Holzes, noch darüber angebracht werden, dürfen aber nicht aufgeleimt, sondern nur aufgeschraubt, oder wenn die Bolen genug Dicke haben, eingefalzt werden. Am zweckmäßigsten ist wohl die Befestigung mit eisernen Bandschellen, welche zu beiden Seiten ein Schraubloch oder deren mehrere haben. Bei zu dünnen Brettern, wo das Einschrauben nicht praktikabel ist, werden an den aufgeleimten Leisten

Schuböffnungen eingesägt und die Querleisten durch selbige durchgeschoben, wodurch ein regelmäßiges Gitterwerk entsteht. Durch diese zwiefache Vorkehrung wird bewirkt, daß die Fugen doppelt verwahrt sind und die Tafel in einer möglichst geraden ebenen Richtung gehalten wird, denn das Holz, wenn es auch noch so trocken und alt geworden ist, behält stets noch einige Empfänglichkeit für die Temperatur, wird sich also bei der Feuchte und Kälte, bei Hitze und Trocknung, leise zusammenziehen oder ausdehnen und biegen; durch keine Gewalt läßt sich diese Wirkung hemmen, und dafür muß man ihm einen Spielraum gönnen. Es kommt zwar einmal vor, daß eine Tafel, gefühllos wie eine Marmorplatte, durch alle Zeiten und Unbilden hindurch in ihrer Richtung bleibt. Eine solche Erscheinung ist aber seltener, als ein Comet, und die Wahrheit ist, daß trotz allen Vorkehrungen eine grelle Abwechselung der Temperatur immer gefährlich bleibt. In Privatwohnungen ist dies nun kaum zu ändern; in den Kirchen und großen Bildersälen ist eine so beträchtliche Luftmasse, daß die Veränderung der Temperatur nur immer langsam erfolgen kann, welches wohl das Beste ist.

Um ferner das Bild vor eindringender Feuchtigkeit ꝛc. zu verwahren, wird für gut gehalten, die Bretter sammt Leisten mit Oelfarbe anzustreichen. Man findet

zwar bei den Alten diese oder eine ähnliche Vorkehrung selten getroffen; hätten sie es aber gethan, so wäre es vielleicht besser gewesen, wenn es auch nur dazu gedient hätte, die Würmer abhalten zu helfen, eine wahre ägyptische Plage für die italienischen und viele oberdeutschen Bilder. Noch wissen wir kein Mittel, diese unschuldigen Teufel auszutreiben; deßhalb bin ich hier so frei, die Besitzer von Gemälden, welche zugleich Kunstliebhaber sind, zu bitten, das, was sie vielleicht im Stillen auf Erhaltung Bezügliches beobachtet haben, gefälligst bekannt zu machen. So auch, was sich im Reiche der Farben und sonst Neues von Brauchbarkeit zuträgt, würde das Kunstblatt bereitwillig aufnehmen. Es ist in der That zum Besten des Handwerks noch wenig auf dem Wege der öffentlichen Communikation von Künstlern geschehen. Da sich die Malerei dermalen auf allen Wegen und Stegen herumtreibt, so allgemein geworden ist, daß man beinahe fragen könnte: wo ist Jemand, der nicht malt? so sollte wan vermuthen, es müßte manche zweckdienliche Erfahrung hie und da auf sich beruhen, welche verdiente, an's Licht gefördert zu werden. Heimlichthuerei wäre hier lächerlich, wo nur von Mitteln die Rede ist; die eigenthümliche Kunstkraft bleibt ja jedem Maler unbenommen, läßt sich auch Niemanden abplaudern, und Alles, was sich so mittheilen

läßt, kann ohne Schmälerung für den persönlichen Ruhm eines Meisters in die Welt spedirt werden. So, denke ich, hatten die Gebrüder Eyck an ihrem Genie noch einen ganz andern Schatz, als an ihrem Leinöl. Diese Schule gab ihren Bildern auf der Rückseite keinen Anstrich; da ihre Tafeln aber häufig auf beiden Seiten bemalt sind, so beweist dieses hinlänglich, daß sie nicht befürchteten, das Holz möchte vielleicht stickfig werden, wenn es auf allen Seiten geschlossen würde. Freilich werden sie sich nur der ausgelaugtesten Stücke bedient haben von dem trefflichen Eichenholz, welches denn auch den Würmern keine beliebige Speise darbot,

Beim Putzen der a tempera Gemälde hat man auf einige Farben, die sich leichter auflösen, als andere, besonders Achtung zu geben. So auch bei Herstellung der Retuschen ist das Traktament rücksichtlich der Farbengebräuche und der Pinselführung wohl zu beachten. Hr. Schlesinger, welcher die temperaische Behandlung zu so großem Vortheil beim Restaurationsgeschäft eingeführt hat, wird in diesen Blättern weiter unten das Wesentliche zum Behufe der Restauration aussprechen. Die Verschiedenartigkeit der Materie der a tempera zog ihr auch ein anderes Ansehen zu. Die letzte Ausführung ist oft durch Striche, welche deutlich stehen geblieben, bewirkt worden; das Nackte, die Gewänder sind am stärksten schraffirt. Ganz sonderbar ist die Farbenbehandlung des Fleisches, welches zwar nicht immer, doch im Durchschnitt völlig grün untertuscht, hernach mit einem Ton röthlich übermalt ist. Bedenkt man aber, daß Grün durch Roth rein aufgehoben wird, so begreift sich auch, daß hierdurch eine Doppelfarbe entsteht, welche eine

Regung nach jeder Seite hin in sich trägt, und daß bei der röthlichen Ueberlage der Fleischtöne, die man sich bald deckender, bald weniger deckend, stärker oder schwächer in der Farbe, wärmer und kälter vorstellen muß, es in der Willkür des Malers steht, der Gesammtfarbe eine beliebige Wendung zu geben und sie nach seiner Absicht zu individualisiren, eine Methode, welche, da sie so einfach und förderlich ist, gewiß sehr sinnreich genannt werden darf. Es entsteht aber daraus, wo diese Fleischtöne sehr lädirt oder durch die Zeit abgeschwächt worden sind, ein grünliches, ja wirklich grünes Colorit, welches, je nach dem Grade seiner Stärke und Dunkelheit, niemals mehr ohne neue körperliche Ueberarbeitung zu vertilgen ist. Man thut wohl, sich mit dieser Malmanier einigermaßen vertraut zu machen, weil bei der Wiederherstellung so viel als thunlich jedem Gemälde in seiner Weise gedient werden soll. Wirklich hatte die a tempera Malerei einen Grad der Feinheit und Delikatesse erreicht, worüber derjenige erstaunen muß, welchem von jeher nur die Oelmalerei im Sinne gelegen. So zwingen große Talente die Kunstmittel, mit denen sie zu Werke gehen, zu einer Vollkommenheit hin, bringen es zu einem Thatbeschluß, der alles liebhabernde Raisonnement verstummen macht, und der Restaurator wird bei tempera Gemälden sich oft genug veranlaßt sehen, sein Allerbestes aufzubieten.

Bei der Sorge, die man für die alten Bilder trägt, verdient der Gegenstand der Zierrahmen zuletzt auch noch einige Aufmerksamkeit, und ich will es riskiren, einige Worte darüber fallen zu lassen, auf die Gefahr hin, daß man die Sache für etwas gesucht halten möchte.

Die meisten baufällig oder unscheinbar gewordenen Rahmen können ohne Schaden weggeworfen werden; ihre zufällige Form hat keine Bedeutung. Inzwischen giebt es deren von einer Gattung, die nicht nur die allgemeine Bestimmung hat, das Bild auf eine gefällige Weise abzuschließen, und somit das Auge auf den Gegenstand einzuschränken, sondern welche mit dem Gegenstande selbst in einer gewissen kunstabsichtlichen Verbindung steht, wie dieses der Fall ist bei vielen Altarblättern mit und ohne Flügelbilder, wo Bildnerei und Schnitzwerk mit der Malerei in engere Verbindung tritt, und zwar mehr und mehr bis zu den mobilen Altärchen hin, die man nicht sowohl Gemälde, als vielmehr ausgemalte Capellchen nennen kann. Es versteht sich von selbst, daß

die Beibehaltung und Herstellung des Gehäuses und sonstiger Fassung hier zur Pflicht wird. Aber auch die alten unschuldigen Rahmen, wie sie in der Eyckischen Schule vorkommen, sollten ausnahmsweise noch Gnade finden. Oft ist Tafel und Rahmen aus einem einzigen Stück, oder so fest in einander gefugt, daß gewöhnlich eine Kränkung für das Bild damit verbunden ist, wenn man es anders halten will. Manchmal ist der Rahmen noch mit ein wenig Malerei oder mit Inschriften, Namen und Jahrszahl dokumentlich versehen; — denkt man sich derlei Anordnung von dem Meister selbst herrührend, wie denn ein solcher Ursprung an diesem und jenem Gemälde, welches sein altes Standquartier zum erstenmale verläßt, nicht zu verkennen ist, so sollte uns das wohl bewegen, unsern glänzenderen Geschmack mit den Rahmen einmal zu unterdrücken. Ich spreche nur von Ausnahmen, und verlange nicht, daß ein schönes würdiges Gemälde in einem finstern Holzwerk stecken bleiben soll. Künstler und Kunstfreunde, welche den rechten Sinn haben, hier das Gehörige zu thun oder zu unterlassen, werden mir auch wohl beipflichten. Es giebt aber unter den Liebhabern noch andere Gäste genug, die sich nicht selten herausnehmen, mit einer Tafel zu schalten, wie mit anderem Holz auch, das sie gekauft und bezahlt haben; sie reißen die Rahmen ohne Gnade aus der

Wurzel heraus, und halten sich sogar befugt, die Bilder in andere Formate zuzuschneiden. Ein ordentlicher Restaurator, welchem ein Bild auf Discretion übergeben worden ist, wird nicht vergessen, daß er in Verpflichtung steht zuerst gegen die Kunst, er wird also nicht allein selbst unterlassen, so etwas zu thun, sondern auch nach Möglichkeit dergleichen Unfug bei Andern zu verhüten suchen.

Man darf zu unsern Landsleuten, die sich dem Restaurationsgeschäfte widmen, gewiß das Vertrauen haben, daß sie der Würde ihres Berufes immer mehr Genüge thun werden. Ein rühmliches Beispiel davon ist Herr Maler Morgenstern in Frankfurt a. M. Andere brave Restauratoren, nah' oder fern, mögen mir wohl unbekannt seyn, und so sehr man auch gegründete Ursache hat, sich im Allgemeinen über Verkehrtheit beim Restauriren zu beklagen, so trifft doch dieser Vorwurf hauptsächlich die Italiener, bei welchen eine durchaus verwerfliche Art von Handthierung zu einer durchgreifenden, stehenden Methode geworden zu seyn scheint.

Es ist schon gesagt worden, und versteht sich auch von selbst, daß bei Herstellung eines Gemäldes die erste und Hauptbedingung diese ist: daß die fehlenden Stellen genau dem äußern und innern Zusammenhang anzupassen sind, ohne daß hiebei die angränzenden gesunden Theile ergriffen und mit in die Retusche gezogen werden ꝛc.

Die Italiener aber übertupfen gewöhnlich um der Retuschen willen, mit denen sie nicht fertig werden können, das halbe, oft das ganze Bild Punkt für Punkt, wodurch jeder freie Pinselzug und jede sonstige Eigenthümlichkeit der alten Malerei verloren geht. Nämlich, da sie es nicht verstehen, die beschädigten Theile nach alter Art, wie es jedesmal das Bild verlangt, wieder herzustellen und mit dem übrigen Gemälde in Harmonie zu bringen, dergestalt, daß man das Ganze für ächt und unrestaurirt anspräche, so flicken sie eben die einzelnen Retuschen, so gut es gehen will, zusammen, und bringen hernach (man höre!) das Gemälde mit ihren Retuschen in Uebereinstimmung, anstatt umgekehrt zu verfahren, wodurch denn dieses ihr unglückliches Machwerk allerdings gut maskirt, dafür aber das Gemälde zu einer einzigen ungeheuern Retusche umgewandelt wird. Es scheint dieses fast unglaublich, ist aber ganz buchstäblich wahr. Mit unsäglicher Mühe wird durch dieses trockene, trübe Miniaturgetüpfel dem Bild der Geist ausgesogen, besonders hinsichtlich des Colorits, dem es alle Blüte raubt. Denn je zuweilen ist der Ausdruck noch so ziemlich stehen geblieben, wenn die feinern Lineamente geschont wurden, welches aber auch selten genug der Fall ist. Hingegen ist jedesmal die Klarheit und der Farbenschmelz, die Bestimmtheit und Unbestimmtheit des Pinsels

zu Grunde gerichtet; ja das Kostbarste und Eigenthümlichste, was eigentlich die Malerei hat, daß man ihr Thun nicht mathematisch verfolgen kann, ist unbarmherzig vertilgt durch ihre geistlose, winzig kleine Mosaik-Malerei.

Kommt einem ein also restaurirtes Bild zum erstenmale zu Gesicht, so weiß man nicht, was man sagen soll; man reibt sich die Augen, zweifelt, geht hin und her, bis man endlich die trostlose Entdeckung macht, daß das ganze Bild in dieser dumpfen und stumpfen Punktier-Manier überarbeitet ist. Sofort wird es einem unerträglich, wenn man ein schätzbares Werk unter diesem gemalten Sand und Schutt erkennt. Fängt man also an zu putzen, so entdeckt man bald eine alte, feste, klare Farbe, bis man durch Weiterschreiten an die eigentlichen Defekte kommt, um derentwillen die Restauration vorgenommen wurde. Sie sind öfters von gar keiner sonderlichen Bedeutung, so daß man zum zweitenmale erstaunen muß, wie um so kleiner Theile willen das ganze Bild durfte übermalt werden; zu andernmalen zeigt sich aber freilich auch ein desto ärgerer Gräuel von Verwüstung, der einen zur Vermuthung nöthigt, der Restaurator selbst habe das Bild zuvor eben so geschickt geputzt, wie nachher restaurirt.

Wenn anderwärts auch schlecht genug restaurirt wird, so ist doch dieser Grad von Unbescheidenheit ohne Gleichen. Man geht bei uns auch noch häufig über die Retusche hinaus; aber es geschieht doch mit mehr malerischem Sinn und Pinsel, und man sucht sich bald in der angränzenden Gegend zu verlieren und die Theile zu schonen, welche keiner Herstellung bedurften. Die Italiener sind aber durch ihr millionäres Getüpfel gewissermaßen genöthigt, das ganze Bild in Anspruch zu nehmen, wenn sie nicht riskiren wollen, daß man augenblicklich zweierlei Hände im Gemälde wahrnehmen, und ihre Retuschen gleichsam wie im Bilde umher zerstreut liegende Inseln erkennen soll.

Für den arglosen Liebhaber ist diese italienische Manier dadurch betrüglich, daß sie dem Bilde den Schein zu geben sucht, als wäre es ursprünglich in dieser kurz gestupften Art gemalt gewesen. Mancher Besitzer hat wohl gar noch Freude an dem Trug, und glaubt, er

besitze vielleicht ein poröses Bild aus der venezianischen Schule, oder was er sonst dabei denken mag. Aber man sehe sich vor und richte sein Augenmerk ernstlich auf diesen Gegenstand. Nur dadurch, daß das heillose Uebel erkannt und verdammt wird, kann ihm gesteuert werden.

Italienisch nennt man diese Manier darum, weil fast alle restaurirten Bilder, die aus Italien kommen und der italienischen Kunst angehören, in dieser traurigen Manier hergestellt sind. Außerdem haben wir viele Beispiele von Bildern vor Augen, von denen man namentlich weiß, daß sie von italienischer Hand hergestellt worden sind. Bei all' dem läßt sich schwer glauben, daß diese vorherrschende Art und Weise in diesem kunstreichen Lande die einzige seyn sollte, und wir neigen unser Ohr einstweilen gutwillig dem bessern Renomee, welches andere italienische Meister genossen haben oder noch genießen.

Nachgedanken.

Die Haltbarkeit einer Farbe zu prüfen, streicht man sie in Oel abgerieben auf eine Glasscheibe und setzt sie der Sonne aus; hat sie eine geraume Zeit lang die Sonne, Wind und Wetter treulich ausgehalten, so darf man sie für standhaft halten. Soll nun eine solche Farbe für die Kunstmalerei praktisch seyn, so muß sie sich in vielen Mischungen mit andern Farben in eben dem Grade nach dieser Prüfungsart bewährt haben, zwar nicht absolut mit jeder Farbe, die ihr direkt entgegen steht, doch aber möglichst mit denen, welche ihr nachbarlich zur Seite stehen, sodann mit denjenigen, womit sie in's Helle und Dunkle graduirt werden muß. Z. B. eine orange Deckfarbe müßte sich 1) mit hellem Oker und Neapelgelb, 2) mit dunkel gebranntem Oker, Zinnober ꝛc. vertragen, denn es ist die Zwillingsfarbe von gelb und roth. Es wäre aber nicht gerade nöthig, daß sie sich auch mit Blau

und was in diese Region gehört vertrüge. Ein neues Blau müßte sich haltbar erweisen: 1) mit weiß und schwarz, der Graduirung wegen, 2) mit gelb und roth, damit man es auf die beiden Seiten hin bewegen kann; mit Zinnober und den dunkeln Okern hat es aber weiter nichts zu schaffen. Ferner eine dunkel purpurrothe Deckfarbe, wenn sie sich in mannichfaltiger Mischung als haltbar erwiesen hätte, nur nicht mit den grünen, so wäre daran wenig gelegen. Ich will damit nur sagen, daß manche Farben so ihre Raupen haben, in die man sich schicken muß. Am Ende bleiben denn auch noch die Lasuren, um eine Farbe so oder so zu wenden, besonders um sie nach der Wärme hin zu bestimmen, da sich die Kälte gewöhnlich von vornherein gerne von selbsten einstellt.

Farben, welche einstweilen sehr zu wünschen wären, sind:

Erstlich, wie schon gesagt, ein Weiß von anderer Abstammung als die bisherigen.

Eine dunkelgrün, komplett deckende Farbe. Man ist diesem Bedürfniß schon auf der Spur, wie es die Fabrikation des grünen Zinnobers und des Kobaltgrüns beweiset; dieses letztere ist eine gute Farbe, es wird sich aber noch mehr leisten lassen.

Ein ultramarin'sches Blau. Ich will sagen, eine blaue Farbe, welche an Trefflichkeit dem Ultramarin möglichst nahe stünde und dabei billigern Preises wäre. Der Kobalt, vorzüglich das Leitner Blau, sind respektabel; aber es fehlt ihnen entweder an Tiefe oder an Klarheit in besondern Fällen. Die andern Blaue beweisen schon durch ihre Menge, daß keine viel taugt.

Deckfarben von gelb und orange, so hoch man sie treiben kann. Sie sind öfters bei Gewändern, zu metallenen Geräthschaften, auch an Goldesstatt zu gebrauchen, und werden für den Blumen- und Früchtenmaler nie zu schön seyn, für den Landschafts-Maler nie zu brillant ausfallen, er sey Claude oder wolle es erst werden, er male Sonnenauf- oder Untergänge.

Man ist jetzt daran, aus Zink oder aus einem Bestandtheile des Zinks eine brillante gelbe Farbe zu bereiten, welche sich bei mehrmaligen Proben als haltbar erwiesen hat. Eine sehr gute braune Lasurfarbe verdankt man Hrn. Maler Menschel in Berlin. Sie ist vegetabilisch und von der Farbe des Asphalt.

Im Ganzen ist unsere Palette reichlich fournirt; die neuere Malerei darf wohl eher über andere Mängel klagen, als über den an guten Farben.

Die Holländer sollen es mit der Reinheit der Bilder am aller genauesten nehmen, und demgemäß auch bei ihnen restaurirt werden; wie denn ihre vorherrschende Liebhaberei zu gewissen Gattungen von Gemälden es mit sich bringt, daß jeder unlautere Hauch schon ihre Kunstfreude merklich reduciren müßte. Man sagt sogar, sie wollten von keinem Bilde wissen, welches die geringsten Spuren einer Restauration an sich trüge; die reinlichen Holländer! Wäre diese Aprehension allgemein, so würde dem Unwesen schlechter Herstellung unfehlbar der Stab gebrochen, aber auch das gute Wesen, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet werden; denn auch die That einer trefflichen Herstellung ist zuweilen noch an irgend einem Zeichen erkennbar. Indessen das schadet nichts, und beweist nur, daß der Restaurator kein Pedant war, oder auch, daß sich die Sache nicht anders wenden ließ. Es giebt nun einmal Bilder, welchen nicht mehr aufzuhelfen ist, die wir dennoch nicht außer Acht lassen können als schätzbare Fragmente, erhabene Ruinen, die den verwandten Geist fortwährend anziehen, nachziehen über alle Spur hinaus. —

Tüchtige Kunstwerke haben das an sich, daß sie durch gewöhnliche Mittel und Ereignisse, so zu sagen, nicht zu vertilgen sind. Der gesunde Kern der Schule ist

ausdauernd über alle Berechnung hinaus, ihr geistiger Werth verleiht ihnen hinwiederum Schutz und Schirm gegen die vielerlei Beleidigungen, denen das Mittelgut ausgesetzt ist. Wir haben die Erfahrung gemacht, daß drei- und vierhundertjährige Bilder im Durchschnitt immer noch besser beschaffen waren nnd sich dankbarer herstellen ließen, als zwei- und einhundertjährige (wenn nämlich das Schicksal neutral blieb). Die ältesten Scharteken, anscheinlich keinen Heller werth, kaum noch einem Bilde ähnlich, wenn sie nur von ungeschickten Händen und andern Gewaltthätigkeiten glücklicherweise unangefochten geblieben waren, putzten sich öfters zum Verwundern sauber heraus, so daß nachher wenig oder gar keine weitere Herstellung nöthig war; da hingegen wenig anzufangen blieb mit weit jüngern Gemälden aus der Zeit, wo die Malerei anfing, sich so gewaltig breit zu machen, und allmälig in die Hände einer immer zahlreichern Laienschaft gerieth, wo man so viele und große Bilder wollte, und es galt, damit fertig zu werden.

Es ist eine Wahrheit — aber nur über Bausch und Bogen zu nehmen — daß bei Kunstwerken, denen eine begründete Technik fehlt, auch der Gedanke, die Form, der Ausdruck nur halb Manns tief ist; wenigstens geht es alsdann selten über's Geistreiche hinaus. Weiß Gott,

wie das alles zusammenhängt; wir sehen jetzt Bilder von einer solchen Wasserfläche, daß, wenn man denkt, sie sollten einmal restaurirt werden, so wandelt einen schon zum voraus die Angst an, sie möchten einem unter den Fingern zergehen.

Der Kunsthandel, welcher die Bilder in allen Winkeln von Europa herumwarf, hat eigentlich am meisten geschadet. Nicht allein was ein Gemälde bei öfterer Verpackung, langen Transporten ꝛc. zu leiden hatte, so sollte es auch immer wieder in kaufmännischem Schmuck dastehen, mußte also malgré bongré geputzt und restaurirt werden. Es ist aber ganz unsinnig, zu jeder Zeit, an jedem Ort sich vorzunehmen, ein Gemälde herstellen zu lassen.

Den Vorstehern großer Gemäldemassen muß man es, statt darüber zu schreien, vielmehr Dank wissen, daß sie zögerten und zögern, weil, wie die Sache einmal steht, sie sich durchaus nicht zwingen läßt, und — soll man alles gestehen, was man denkt — sie wird sich nie völlig zwingen lassen, es wird, im Ganzen genommen, immer eine sorgenvolle, bedenkliche Angelegenheit bleiben; denn der Ruin der alten Schulen ist einmal da, ist im Wachsen, und wird mehr und mehr einem allgemeinen Spital ähnlich. Dazu tragen besonders die südlichen

Bilder viel bei, auf weiche Holzarten gemalt. Die spätern Gemälde aus den Zeiten der außerordentlichen Bilderluſt und Mannichfaltigkeit, obwohl nicht so veraltet, zeigen dafür den Verderb in deſto mehrartiger Geſtalt. Was etwa aus dieſer Maſſe unter der Hand reſtaurirt wurde, iſt wenig in Anſchlag zu bringen, vielmehr kann man neun Zehntheile davon noch dem Verderben zurechnen.

Bis ſich nun eine hinlängliche Anzahl von Reſtauratoren gebildet hat, um nur den dringendſten Uebeln zu begegnen, geht im glücklichſten Falle doch ein langer Zeitraum dahin. Unterdeſſen treibt das Verderben ſein Weſen fort, und der Kunſtfreund und Beſchützer wird mit einem Blicke das kranke Bild, mit einem andern ſich vergeblich nach Hülfe umſehen.

Ich habe nämlich bei dieſer Betrachtung nicht nur einzelne Bildergruppen, ſondern den geſammten alten Gemäldeſchatz in den europäiſchen Ländern im Sinne, in ſo fern er ſchadhaft iſt oder es nächſtens zu werden droht, und zur Herſtellung ihrer Gebrechen nur ſolche Reſtauratoren, die auf der Höhe ihrer Beſtimmung ſtehen. Bei dieſem Mißverhältniß und der natürlich nothwendigen Vergänglichkeit der Stoffe, deren ſich die Malerei zu ihren Bildungen bedient, iſt es ungefähr zu prophezeihen, wie lange noch ächte Originalwerke ihr Daſeyn friſten werden. Offenbar iſt aber, daß dieſe Kunſtwerke

lange vor den Stein= Erz= und Marmorgebilden zu Grunde werden gegangen seyn, wie schon einmal eine Malerei von der Erde verschwand und uns nichts als Fabeln hinterließ.

Wer sich also stark genug fühlt, den erhabenen Denkmälern unserer alten Kunst ihre Dauer verlängern zu helfen, der täusche sich nicht mit dem Wahne, als verlöre die Kunst anderwärts zu viel, wenn er seine Kräfte nur allein diesem Zweck opfert. Es ließe sich vielleicht das Gegentheil darthun. Ich will aber darüber hinwegeilen und nur soviel sagen: Was damals geschah, das geschieht nun und nimmermehr; was aber heute und gestern geschah, geschieht auch noch morgen und übermorgen. Nichts für ungut!

Dabei ist es Hauptsache, daß man sich nicht zerstreue, daß, wer etwas Ungewöhnliches leisten will, sich gleich diesem Berufe ganz oder doch entschieden zur Hälfte widme. Es wird zwar jeder Maler, wenn er sich nur erst ein wenig unterrichtet hat, kleineren Uebeln abhelfen können; allein damit reicht man nicht weit aus. Zur Lösung der schwierigen Aufgaben gehört eine gewisse zunftmäßige Kenntniß und Geschicklichkeit; sodann die Erfahrung, ein wiederholtes Thun des Nämlichen, woraus zuletzt eine Art von Taktik entspringt, die außerordentlich förderlich ist und die Erfolge sichern hilft.

Wäre uns das alte werkstattliche Verfahren und Benehmen pünktlich überliefert worden, so würde uns das auch bei den Geschäften der Herstellung und Erhaltung sehr zu Statten gekommen seyn; und außerdem wäre es vielleicht möglich gewesen, mit Hülfe dieser Kenntnisse die Malerei als Handwerk festzustellen. Freilich, dem Verlaufe der Kunst, ihrem innern Wesen nach, kann keine menschliche Vorkehrung weder ab- noch aufhelfen; einmal aus ihrer Bahn gewichen, gleist sie nie wieder dahin ein, wo wir sie früher sahen ihren Lauf nehmen. Darum geräth man fast auf den Gedanken der Nothwendigkeit, daß das Handwerk lose werde, sich auflockere, damit ein neuer Geist, sey es, daß er auf- oder niederwärts, oder wohin er auch strebe, freier walten kann. Denn vom Geistigen geht die Kunst aus, das Handwerk, die Technik folgen bildsam nach. Demzufolge wäre der Gedanke an eine Feststellung des Handwerks vielleicht auch nur ein eitler Traum. Wie das auch seyn mag, der Restaurator hat es mit keinem neuen und neuesten Geiste zu thun; sein Reich ist nicht von dieser Welt. Das ist das Mühevolle seines Berufs, daß er nicht in dem Strom seiner Zeit lustig und leicht dahin schwimmen darf, sondern sich unablässig zurückarbeiten muß in den Geist und Leib der alten Schulen hinein.

Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration.

(Von Jacob Schlesinger.)

Da die Verbreitung irriger Ansichten über die Behandlung und Verfahrungsweise alter Meister durch den daraus zu folgernden Schluß auf die Restauration ihrer Gemälde das so oft beklagte Unheil schlechter Restauration nothwendig vergrößern muß, so sehe ich mich dadurch veranlaßt, einige Bemerkungen über Tempera-Bilder und deren Restauration hier beifügen.

Das zur Tempera-Malerei gebräuchliche Bindungsmittel ist das Eigelb, welches vom Weißen gesondert und zur Verhütung der schnellen Fäulniß mit etwas Essig gemischt wird. Die Farben werden damit fein abgerieben und in kleinen Töpfchen aufbewahrt.

Die Alten rieben die weiße Farbe, wenn sie in ihrer höchsten Reinheit erforderlich war, mit feinem Leim ab;

auch trafen sie in dem Gelb der Eier selbst eine Auswahl und gebrauchten das dunklere zu gelben, braunen und derlei Farben, das hellere aber zu den lichtern, kältern, als blau ꝛc. Der Grund, worauf sie malten, war Kreide-, zuweilen auch Gypsgrund. Die Conture wurden mit Farbe aufgemalt, häufiger aber mit einem Stifte in den Grund eingerissen.

Letzteres war zur Anlage und schnellen Vollendung der Gewänder und sonstiger sogenannten Nebensachen eine große Erleichterung; denn der Mittelton konnte über die ganze Masse gleichmäßig aufgetragen, und sodann der Gegenstand nach den, durch ihre Vertiefungen noch sichtbaren, Conturen mit Licht und Schatten modellirt werden. Z. B. bei einem zinnoberrothen Gewande mit rothgelben (Menning) Lichtern und lackrothen Schatten; hier wurde der Zinnober, ohne Rücksicht auf Brüche und Falten, über das ganze Gewand aufgetragen, sodann die Lichter mit Menning erhöht und die Schatten und Vertiefungen mit reinem Lack ausgeführt.

Der Mittelton ist in jeder Art von Malerei, zur schnellen und sichern Modellirung aller Gegenstände, die Hauptsache. Er ist der schwierigste, weil er den Lokalton eines jeden Theils in dem richtigen Verhältniß zu Licht und Schatten, bevor diese noch aufgetragen sind,

bestimmt anzugeben hat; wird Licht und Schatten beigegeben, so gestaltet sich aus ihm die Form; wäre er zu hell, so würde reines Weiß bei der zur Modellirung erforderlichen Abstufung für das höchste Licht kaum hinreichend seyn; so wie umgekehrt, wenn er zu dunkel wäre, das pure Schwarz zu den tiefsten Schatten noch nicht genügen würde. In der Carnation der Tempera-Malerei spielt er aber seine wichtigste Rolle.

Die zarte unmerkliche Verschmelzung der Uebergänge ist, des schnellen Trocknens der Farben wegen, in tempera höchst mühsam, und in so hohem Grade, wie in der Oelmalerei, nie zu erreichen; also ist man genöthigt, mit Strichen und Schraffuren nachzuhelfen. Einigen wenigen der größten Virtuosen a tempera ist es zwar gelungen, eine Farbenvereinigung zu bewirken, die jener in der Oelmalerei sehr nahe steht, ohne jedoch das zu erreichen, was ihr, der Oelmalerei, als besonderer Gattung auch nur eigenthümlich ganz allein angehört.

Der Uebergang aus dem Mittelton in den Schatten würde z. B. in der Natur bei einem weiblichen jugendlichen Kopfe, dreiviertel erleuchtet, aus dem bläulichen Schattenton, aus dem Roth der Wangen und dem allgemeinen warmen Fleischton bestehen; also aus blau, roth und gelb (nebst den vermittelnden Farben, versteht sich).

Dieser Uebergang ist in der Oelmalerei leicht zu bewirken, indem man genannte Farben in reiner, klarer Mischung auf dem Bilde neben einander setzt, und die Ränder ineinander verschmilzt. A tempera hingegen ist diese Operation, des schnellen Trocknens wegen, fast unmöglich; man hat nicht Zeit, die Ränder ineinander zu verarbeiten, weil nach dem Auftrag ein jeder Ton allzubald in seiner ganzen Entschiedenheit stehen bleibt. Der Uebergang würde in der Mischung aus obigen Farben nur schwärzlich und trübe erscheinen, sich weder an das Roth der Wangen, noch an den Schattenton gehörig anschließen, und dem Prinzip der höchsten Klarheit, welches hier obwaltet, nicht entsprechen.

Die alten Tempera-Maler mußten daher bei dem Drange der Phantasie, der Frische und Lebendigkeit ihres Kunststrebens, wobei es nicht genügte, ein angefangenes Werk mühselig an das Ende zu bringen, auf Mittel denken, die Schwierigkeiten bequem und leicht zu überwinden, um das Ziel auf dem kürzesten Wege zu erreichen. Sie verfuhren daher bei Behandlung der Fleischparthieen auf zweierlei Weise, aber nach einem und demselben Prinzip; eine dritte Weise, welche höchst selten vorkommt, möchte ich darum auch nur einen Versuch nennen.

Nachdem nämlich, wie schon gesagt worden, die Tafel grundirt und die Conture aufgemalt oder eingerissen

worden waren, so wurden, der größeren Sicherheit des Tons wegen, häufig die Gewänder und sonstigen Gegenstände zuerst gemalt, und nachher alle Fleischpartien mit einem klaren grünen Ton, etwa Veroneser grüner Erde, in Masse überzogen und Grün in Grün dermaßen modellirt, daß das Ganze schon beinahe als ein Fertiges in Form und Ausdruck erschien. Es waren also zwei zum Uebergang erforderliche Töne, gelb und blau, unterlegt. Dann wurde das Ganze mit einem der Absicht entsprechenden rothen Fleischton in Masse, ganz oder halb lasirend, so überzogen, daß das Grüne durchschien und den unbestimmten, in's Bläuliche oder Grünliche spielenden Uebergang nach dem Schatten bildete; er bestund demnach aus roth, gelb und blau, war kein trüber, sondern ein lasirter, klarer Ton. Sodann trug man nach dem Lichte hin einen helleren, zweiten, halb deckenden Fleischton auf in leichten Schraffuren, in deren Zwischenräumen der eben entstandene Uebergang völlig sichtbar blieb. Je näher dem Lichte, desto mehr verminderten sich die Zwischenräume, bis der zweite Ton in seiner vollen Reinheit erschien, der, wenn man dessen benöthigt war, noch einen dritten als höchstes Licht aufnehmen konnte.

Nach dem Schatten hin verfuhr man auf gleiche Weise. Leise Töne wurden zunächst dem Uebergang mit Sicherheit und großer Zierlichkeit in dunklern Strichen

aufgetragen, deren Zwischenräume, je nach der Tiefe des Schattens, sich entweder verengerten oder erweiterten ꝛc. Das Innere der Augen allein blieb von dem allgemeinen rothen Ueberzuge ausgenommen und wurde für sich besonders vollendet.

Bei der zweiten Art und Weise wurde braungelb untermalt, welches besonders zur schnellen und warmen Betonung männlicher und alter Köpfe sehr behülflich war.

Bei der dritten Art wurde der Fleischton gleich auf den weißen Grund aufgetragen. Mir ist bis jetzt nur ein einziges Tempera-Gemälde in dieser Art vorgekommen. Der Fleischton war dünn, kraftlos und wässerig, und konnte den Vergleich in der Modellirung mit andern nicht aushalten; ich glaube daher mit Recht, es nur einen Versuch nennen zu dürfen.

Bei weißen Gewändern wurde häufig der Mittelton warm und dunkler, als er nach der Vollendung blieb, aufgetragen und mit reinem Weiß bis zum erforderlichen Grad übergangen; dadurch entstand gleichsam (obwohl auf entgegengesetzte Art) ein lasirter, leichter, klarer Ton. Dem Lichte zu wurde die weiße Farbe immer mehr verstärkt, bis sie auf den höchsten Lichtstellen in ihrer blühendsten Reinheit erschien. Die Schatten wurden dann mit leichten Strichen und Schraffuren verstärkt.

Ein lackrothes Gewand wurde, wie auch in der Eyck-schen Schule mit einem rothen Körper, etwa mit Menning oder Zinnober zuerst unterlegt. Nach dem Lichte hin wurde Lack mit Weiß hinzugenommen und die Schatten mit purem Lack bearbeitet.

Weit dünner, obschon leuchtender, sind jene rothen Gewänder, welche, ohne diese körperliche Unterlage, mit Lack und Weiß auf den blosen Grund unmittelbar gemalt wurden; sie sind blendend, körperlos, ohne irgend einen Stoff zu bezeichnen, nur eine rothe Farbe.

Blaue Gewänder wurden oft braun untertuscht, und mit blau und weiß nach Erfordern übermalt.

Diese blaue Farbe (nicht Ultramarin), welche gewöhnlich, vielleicht der Ersparniß wegen, gebraucht wurde, scheint nach ihrem jetzigen, fast allgemeinen Zustande des Ruins, das Bindungsmittel vielleicht zerstört oder sich nicht gehörig mit ihm vereinigt zu haben, wie denn z. B. der Zinnober sich auch leicht davon absondert.

Violette Gewänder wurden ebenfalls, wie in der Eyck'schen Schule, zum öftern graublau untermalt und mit rothem Lack lasirt.

Das System der Lasuren, welches eigentlich doch nur darin besteht, einen unterlegten Ton zur Vollendung und Belebung der nachfolgenden zu benutzen, wurde demnach auf ähnliche Weise, wie in der Oelmalerei,

auch a tempera angewendet, nur nach den Bedingungen des Bindemittels ꝛc. modifizirt.

Die Fleischpartheien bestanden, wie gesagt, aus dünnen, übereinander gelegten, leicht verletzlichen Farbenschichten und Schraffuren.

Ich habe unlängst im artistischen Notizenblatt Nr. 3. in der zweiten Abtheilung: »Ueber Palmaroli und seine Arbeiten in Dresden,« nachdem der Verfasser vorher von dick und pastos gemalten Oelbildern der spätern italienischen Schule und deren Restauration gesprochen hatte, Folgendes gelesen:

> «Da hingegen können in tempera gemalte Bilder «viel reiner gewaschen werden, weil das gewöhnliche «Putzwasser, welches aus flüchtigen Oelen besteht, «die mit Ei versetzten Farben nicht so leicht oder gar «nicht angreift, und diese Bilder gewöhnlich eine «ebene Oberfläche und wenig oder gar keine Lasuren «haben.»

Das Irrthümliche dieser hier angeführten Stelle findet in dem Obengesagten, so wie in dem, was ich noch ferner über Tempera bemerken will, seine Widerlegung, die mir nöthig schien, da durch dergleichen Einreden ohne hinlängliche Sachkenntniß, wenn auch ein noch so guter Wille zum Grunde lag, nur Verwirrung entsteht, und

die Sorglosigkeit mancher Restauratoren zu einem höchst gefährlichen Grade gesteigert werden könnte*).

Es ist eine bekannte Sache, daß die pastos gemalten Bilder der spätern italienischen Schule, was ihre Farbe anlangt, beim Putzen außerordentlich viel ertragen können, wie es ihre derbe körperliche Bearbeitung schon begreiflich macht; da hingegen die Behandlung der a tempera Malerei gleich ersehen läßt, daß sie sehr leicht verletzlich ist. Wäre dies der Fall nicht, woher käme wohl die Menge grasgrüner Gesichter und nackter Fleischtheile, die man allenthalben auf den Tempera-Bildern antrifft?

Ich gebe es zwar zu und weiß es sogar gewiß, daß der rothe Lack der Alten manchmal in einem Bilde zum

*) Ich kann hier den Wunsch nicht unterdrücken, daß, wo auch die vier Winde diese Blätter hinwehen mögen, nur solche Männer zu einer debattirenden Theilnahme erregt würden, welche unmittelbare praktische Kenntnisse erworben und selbst eigene Erfahrungen gemacht haben. Die Kunst ist jetzt so zur Bildungssache geworden, daß Niemand mehr sich das Recht nehmen läßt, auch seinen Senf dazu zu geben. Aber mit dem Restaurationswesen ist man noch lange nicht so weit; man lasse nur ruhig die guten Restauratoren das Korn ausdreschen, welche ihrerseits von den Kunstgelehrten dankbar das aufnehmen werden, was sie Geschichtliches von Werth und Brauchbarkeit ihnen etwa an die Hand geben können.

Theile geschwunden ist; ob durch die Einwirkung des Sonnenlichts er endlich verblichen oder das Pigment an sich nicht haltbar war, weiß ich nicht anzugeben, glaube aber lieber das erstere. Wollte man sich aber durch einen so selten vorkommenden Fall, in welchem allerdings das Schwinden des rothen Lacks auch am Fleische bemerklich wäre, die auffallende Erscheinung des grünen Fleisches erklären, so müßte man den schädlichen Einfluß der Unzahl leichtsinniger Restauratoren überhaupt läugnen wollen; auch sind Bilder genug vorhanden, wo Gewänder und andere Gegenstände in den schönsten rothen Farben sich vollkommen erhalten haben, während die Gesichter auch hier grün waren, folglich nicht wegen des unhaltbaren Pigments, sondern weil es im Allgemeinen die Folge unvorsichtigen Verfahrens beim Putzen ist, indem die dünnen röthlichen Farbenschichten bis auf die Untermalung hinweggewaschen waren. Dieses trifft auch vollkommen mit der Neigung trauriger Restauratoren zusammen, mit ihrem Mittel gleich auf die edelsten Theile, die Gesichter, hinzupatschen, anstatt vorsichtig in einer Ecke des Bildes ein Fleckchen zur vorläufigen Prüfung auszuwählen.

Bei der Restauration eines Tempera-Bildes müssen vor allen Dingen die blauen, nicht mit Ultramarin gemalten, Gewänder untersucht werden, denn diese können

nicht nur mit gewöhnlichem Putzwasser*), sondern sogar mit gemeinem Brunnenwasser bisweilen ganz und gar herunter gewaschen werden; eine auffallende Trockenheit der Farbe kann als Anzeige der Gefahr dienen.

Nächst dem Blau erfordert der Zinnober eine besondere Berücksichtigung; er läßt sehr leicht von seiner Farbe ab.

Ist das Bild sehr schmutzig, und gewöhnliches Putzwasser ohne alle Wirkung geblieben, dann thut ein aus Schwarzmehl (Roggen) etwas Sauerteig und kochendem Wasser verfertigter Kleister oft Wunder. Er wird kalt mit einem Pinsel strohalmsdick aufgetragen und bleibt, je nachdem es nöthig ist, 6 bis 15 Minuten liegen. Nach Abnahme desselben stellt oft das gewöhnliche Putzwasser, welches vorher ohne Wirkung war, die vollkommenste Reinheit des Bildes wieder her.

Ein Zufall führte die Auffindung dieses trefflichen Mittels herbei; nämlich ein auf der Bildfläche mit Kleister aufgepappt gewesener Papierzettel, worauf Nummer und Schule bemerkt war, hatte beim Abspringen den dicken Schmutz, welcher das Bild bedeckte, in dem genauen Umfang seiner Größe mit sich hinweggenommen. Mancherlei Versuche, welche auf diesen Wink angestellt wurden, gaben endlich das erwünschte Resultat. Man vergesse

*) Darunter wird immer verstanden das Putzwasser Seite 18 im ersten Heft.

aber bei der Anwendung dieses Mittels nicht, daß es eine strenge Bedingung ist, daß der Kreidegrund noch fest und ganz gesund sey.

Ist das Bild mit keinem dicken Schmutz bedeckt, sondern hat es nur ein stumpfes, trüb schwärzliches Ansehen, wovon es durch gewöhnliches Putzwasser nicht befreit wird, so thut ein anderes, aus 1 ℔ schwarzer Seife in beiläufig 1½ ℔ Spiritus vini aufgelöst, sehr gute Dienste. Es wird mit einem zarten Schwämmchen aufgetragen, und gleich hernach mit Wasser wieder abgewaschen. Gewöhnlich wird durch dieses Mittel der auf dem Bilde, in Art einer dicken Elfenbeinlasur, haftende Kerzendampf, Rauch und Staub mit Leichtigkeit hinweggebracht.

Löcher und derartige Schäden werden bis auf's Holz ausgestochen, mit starkem Leimwasser getränkt, ausgestopft und abgeschliffen ꝛc., wie dieses im 1ten Heftchen über Restauration schon gesagt ist. Nur ist noch hinzuzufügen, daß beim Abschleifen der Kreidegrundstellen mit Wasser ein Stückchen Tannenholz, welches über Hirn aufgesetzt wird, ganz vorzüglich ist, weil damit die Gefahr der Verletzung benachbarter Theile, welche bei unvorsichtigem Abschleifen mit Bimstein oder Schachtelhalm sich leicht zuträgt, am sichersten vermieden wird.

Bei Zubereitung des Grundes wird auf 1¼ ℔ fein geschlemmte Kreide 4 Loth guter klarer Leim genommen.

Die fehlenden Theile, nachdem sie also von Grund aus bis zum Malen präparirt worden, werden nun a tempera gedeckt, und nach Möglichkeit auch ausgeführt. Da es aber sehr schwer ist, in tempera den Ton so zu treffen, daß die neue Stelle sich nach erhaltenem Firniß vollkommen an die Originalfarbe anschließt, so ist es nöthig, sie zuletzt mit einer Oellasur gleichbetont zu stimmen; darauf mußte man aber schon vorher Rücksicht genommen haben, weil Unterlage und Ueberlage der Farben einander wechselseitig bedingen, wie dieses auch bei den kompletten Oelretuschen der nämliche Fall ist, die bei sorgfältiger Behandlung denselben sichern Erfolg gewähren und an unveränderlicher Haltbarkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

Ein Gutes hat die Tempera-Malerei zum voraus, daß man bei ihrer gefälligen Eigenschaft des schnellen Trocknens die Retuschen nach einander ausführen kann, und ihre Farbe in kurzer Zeit zu einer Dünne und Dichtigkeit aufgetrocknet ist, wie es bei der Oelmalerei nur erst nach Jahren der Fall seyn kann.

Die goldnen Verzierungen, welche sich bei dieser Art von Bildern in Masse vorfinden, werden mit Muschelgold ergänzt, mit Lasuren abgedämpft ꝛc.; alles, wie es im Eingang dieses Heftchens beschrieben steht.

Cennino Cennini trattato della Pittura etc. Er war Zeitgenosse der Tempera-Malerei, selbst Maler und ein Schüler von Gaddi. Ueber damaliges Verfahren kann man sich mancherlei Raths bei ihm erholen; er ist aber wegen veralteter Wörter mitunter schwer verständlich. Gedruckt Roma 1821, und herausgegeben von Caval. Tambroni.

Bericht der Commissarien über die mechanische Verrichtung und den pittoresken Theil der Ausbesserung der Madonna von Foglino, von Raphael, von Holz auf Leinwand gezogen durch Mr. Hacquin, und malerisch hergestellt von Hrn. Röser, auf Befehl der Administration des Centralmuseums der Künste zu Paris ꝛc.

Ein Auszug davon befindet sich zwar in Sahn's Schriftchen über Bleichen und die Reinigung der Oele ꝛc. Dresden 1803. Stünde es aber zu vermuthen, daß der vollständige Bericht noch mehrere nützliche Details enthielte, so wäre es sehr erfreulich, wenn ein in Paris anwesender Kunstfreund uns gelegentlich einmal damit versehen wollte.

Mannheim,
gedruckt in der kathol. Bürgerhospitals-Buchdruckerei.

ANTIKVARIÁT "U KARLOVA MOSTU"
KARLOVA 2, PRAHA 1

Anzeige.

Bei Verleger dieses ist auch erschienen:

Ueber

Restauration alter Oelgemälde, 1tes Heft.

1827. Gr. 8. geheftet 36 kr. oder 8 gGr.

von

C. Köster.

Die Farben, 1tes Heft.

Ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei.

1824. Gr. 8. geheftet 45 kr. oder 10 gGr.

Die Farben, 2tes Heft.

Beitrag zur Vervollkommnung der Technik in mehreren Zweigen der Malerei.

Gr. 8. geheftet 45 kr. oder 10 gGr.

von

Dr. F. J. Roux,

Professor der Universität zu Heidelberg.